Warszawa, d. 1 maja 1914 r. № 9 (132)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 8)

Jan Sebastjan Bach.

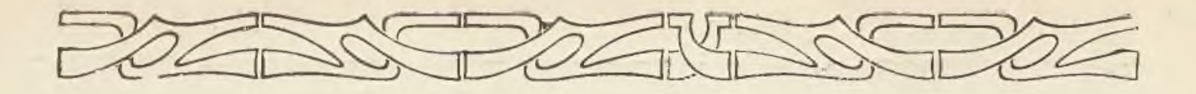
(Ciąg dalszy.)

Szereg muzyków zdawał sobie dokładnie sprawę z tego, co muzyka straciła przez śmierć Bacha. Byli to głównie kompozytorowie, należący do „epoki Bacha“ i uczniowie, nadto członkowie owej „Societät“ Mizlera. Do pierwszych należeli głównie Mattheson i Telemann. Pierwszy wyśpiewał hymn na cześć Bacha, jako organisty i twórcy fug, dzięki któremu „Niemcy są i pozostaną z pewnością najrzeczywistszym krajem organów i fug“. Telemann napisał na cześć Bacha sonet, w którym czytamy słowa, nie ulegające żadnej wątpliwości:

„...Erblichner Bach! Dir hat allein dein Orgelschlagen
Das edle Vorzugswort des „Grossen“ längst gebracht;
Und was für Kunst dein Kiel aufs Notenblatt getragen,
Das wird mit höchster Lust, auch oft mit Neid, betracht't.
So schlaf! Dein Name bleibt vom Untergange frei:
Die Schüler deiner Zucht, und ihrer Schüler Reich,
Bereiten für dein Haupt des Nachruhms Ehrenkrone...“

Istotnie, uczniowie Bacha należeli nietylko do tych, którzy rozumieli jego znaczenie i jako organisty i jako kompozytora, ale też i starali się zapewnić jego kierunkowi i sławie wieczną trwałość najwybitniejszych. Do uczniów Bacha w epoce lipskiej należeli, oprócz jego synów: *Jan Ludwik Krebs*, organista w Altenburgu († 1780), o którym Bach mawiał żartobliwie: „Das ist der einzige Krebs in meinem Bach“, *Jan Fryderyk Agricola* (krewny Händla, organista i nadworny kapelmistrz w Berlinie, † 1774), *Jan Filip Kirnberger* († 1783, nadworny muzyk księżnej pruskiej, Amalji; uczeń Bacha od r. 1739—41, następnie do r. 1750 zajęty jako kapelmistrz i nauczyciel muzyki na dworach magnatów polskich w Częstochowie, Piotrkowie, Równem i Podhorcach, oraz w klasztorze bernardynek we Lwowie), *Jan Krzysztof Altnicol* (zięć Bacha, organista w Naumburgu, † 1759), *Jan Chrystjan Kittel* (organista w Erfurcie, † 1809) i *Wawrzyniec Krzysztof Mizler* (zrazu prof. uniwersytetu w Lipsku i założyciel „Societät der musikalischen Wissenschaften“, od r. 1743 nauczyciel syna hr. Małachowskiego w Końskiem, wreszcie radca dworu polskiego w Warszawie, gdzie zmarł w r. 1778).

Kirnberger i Mizler byli niewątpliwie tymi, którzy do Polski przeszczepili jeśli nie wiele dzieł Bacha, to przynajmniej sławę swego mistrza. O metodzie pedagogicznej Bacha będzie mowa przy jego dziełach fortepjanowych. Tu zaznaczyć należy, iż Bach uczył praktycznie, nie wchodząc w rozwlekłe eksplikacje teoretyczne. Była to metoda, której zawdzięczał sam swoje mistrzostwo. W nekrologu z r. 1754

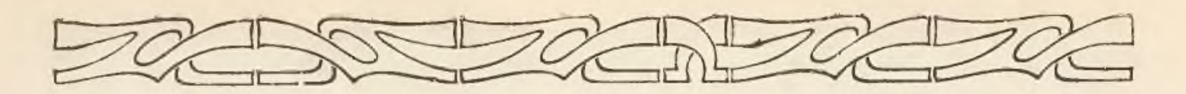


(Mizler) czytamy: „Unser selbiger Bach liess sich zwar nicht in tiefe theoretische Betrachtungen der Musik ein, war aber desto stärker in der Ausübung“. Nic prostszego, jak reguły, wpisane własnoręcznie w „Klavierbüchlein“ Anny Magdaleny Bach (1725), lub dyktowane jakiemuś uczniowi, a zachowane pod tytułem: „Des Königlichen Hoffcompositeurs etc. Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des Generalbass oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music. 1738“ (wydał je Spitta, „Bach“ II). Dopiero praktyka, oparta na poznawaniu dzieł klasyków i Bacha, wprowadzała uczniów w świat praw, w podręcznikach najczęściej nie zapisanych.

Objawy uwielbienia dla Bacha stawały się jednak coraz słabszemi. Bacha uwielbiano jako wirtuoza organowego i mistrza fug; nie znano wielu jego dzieł, i to najcenniejszych, nie zdawano sobie sprawy z jego kantat, pasji i oratorjów. Jeden z następców Bacha na kantoracie lipskiej „Thomaskirche“, Jan Adam Hiller, opisuje powierzchownie życie Bacha w I tomie swych „Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrter und Tonkünstler neuerer Zeit“ (1784) i widzi w nim tylko „koryfeusza wszystkich organistów“. To samo widzimy w „Lexikonie“ E. L. Gerbera (1790—92). Gdy synowie Bacha wydawali „Kunst der Fuge“ (1751), obawiali się, czy nazwisko ich ojca, jako twórcy tego zbioru, jest wystarczającą zachętą dla nabywców muzykaljów. Dlatego uznali za stosowne dodać nazwisko Fr. W. Marpurga, jako autora przedmowy. Synowie Bacha sami już nie odnosili się do jego sztuki z entuzjazmem; tylko pietyzm rodzinny i wdzięczność za naukę budziła w nich sentyment, ilekroć wypadło im mówić lub pisać o ojcu, jako muzyku, czego dowodem choćby „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ K. F. E. Bacha, lub tegoż i jego brata Wilhelma Friedemana wiadomości, udzielone J. M. Forklowi, pierwszemu nowożytnemu bjografowi Bacha, albo też wspólnie przez Karola Filipa Emanuela i Agricolę napisany nekrolog w „Musikalische Bibliothek“ (Mizlera, 1754). Wprawdzie ten syn Bacha nie nazywał ojca, jak Jan Krzysztof („londyński Bach“), „starą peruką“, wprawdzie wykonywał czasem w Hamburgu fragmenty z mszy h-moll oraz kantaty, sam jednak należał do zupełnie innego kierunku i to kierunku prawie że wrogiego tym poglądom, jakich przedstawicielem był jego wielki ojciec. Karol Filip Emanuel wypowiedział się wobec angielskiego historyka muzyki, Burney'a, przeciw polifonicznym formom i „przeładowanym partyturom“, stawiając za wzór Hassego, którego włoskie arje operowe z niemieckim tekstem religijnym rozbrzmiewały pod dyrekcją Hillera w lipskiej „Thomaskirche“, mając szczególnych wielbicieli w konsystorzu. Kult Händla i Hassego był tak znaczny, iż nie brakło krytyków, stawiających Bacha poniżej tych dwuch kompozytorów. Burney'owi wydał się Karol Filip Emanuel nawet „bardziej uczonym, niż jego ojciec“.

Nie należy sądzić, iż dopiero po śmierci Jana Sebastjana nastąpił zwrot w zapatrywaniach na jego sztukę. Pierwszym, który usiłował poddać twórczość Bacha krytyce, był Jan Adolf Scheibe, syn znanego nam organmistrza i wydawca publikacji „Kritischer Musikus“ (1737—40). Należy zwrócić uwagę na to, że ten typowy krytyk nie był przedmiotowym w swej ocenie. W roku 1729 starał się o posadę organisty w „Thomaskirche“; kwalifikacje Scheibego uznał jednak Bach za niewystarczające. Inde ira..., tak widoczna w recenzji z r. 1737. Scheibe, stawiający Bacha, jako kompozytora kantat, poniżej Telemana i Grauna, unosi się wprawdzie nad sztuką organistowską wielkiego „Thomaskantora“; zaś po tem upozorowaniu bezstronności pisze:

„Ten wielki człowiek byłby podziwiany przez wszystkie narody, gdyby posiadał więcej przyjemnych cech i gdyby w swych utworach nie zastępował naturalności przeładowaniem i zamieszaniem, a piękności nie zasłaniał zbyt wielką sztucznością. Ponieważ kieruje się sprawnością swych własnych palców (!), przeto jego utwory są bardzo trudne do grania; żąda bowiem od śpiewaków i instrumentalistów, aby zapomocą krtani i instrumentów mogli wykonać to, co on może grać na fortepjanie. Rzecz to niemożliwa. Wszystkie maniery, wszystkie małe ozdobniki, wogóle to wszystko, co rozumiemy przez metodę gry, wyraża zapomocą właściwych nut (mowa tu o ozdobnikach, które pozostawiano do woli wykonawcy), a to nietylko niszczy w jego dziełach piękność harmonji (!), lecz i zmniejsza śpiew (śpiewność?). Wszystkie głosy mają pracować łącznie i z równą trudnością, a wśród tych warunków nie poznaje się głównej melodji (!). Krótko mówiąc: jest w muzyce tem właśnie,



czem w poezji był niegdyś Lohenstein. Barokowość sprowadziła obydwu z naturalności na sztuczność, z wzniosłości na niejasność; podziwia się u obydwu mozolną pracę i wyjątkowy trud, które są przecież daremne, gdyż przeciw nim walczy rozum"(!).

Pominąwszy pobudki osobiste i to, że później Scheibe starał się niesłuszność swych twierdzeń, piętnowaną przez Mizlera i Kirnbergera, złagodzić przez adnotacje, musimy uznać krytykę Scheibego za objaw tych przemian w stylu muzycznym, jakie dokonały się już za życia Bacha — i to również w Niemczech. Miano dość fug i kanonów i wyrozumowano sobie, że muzyka powinna być „prosta" i posiadać „tendren und affektuösen Ausdruck". Były to czasy przejściowe, ale i zapowiedzi nowej epoki, której pierwszym wyrazem były dzieła szkoły manhejmskiej.

Bach ożył w wieku XIX-ym. Ożyła nietylko jego twórczość, ale i wpływ jego stylu.

Ostatni rozdział tego tomu da nam możność poznania, czem Bach stał się dla muzyki i muzykologji nowożytnej.

(C. d. n.)

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

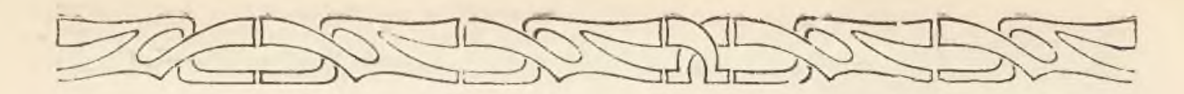
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

VI.

Istotą muzyki jest *wyraz*, spotęgowany do najszlachetniejszego wrażenia. W tem streszcza się rezultat naszych rozważań i w tem odsłania się przed nami wysoka i niejednokrotnie błędnie oceniana wartość muzyki. Sama rozkosz zmysłowa, którą daje dźwięk, nie mogłaby usprawiedliwić stanowiska, jakie przyznaje się muzyce. Rozkosz bowiem ma źródło swoje w miłem podrażnieniu nerwów, które nie zyskuje na wartości przez to, że wywołujący je środek jest bardzo cenny i pochodzi z niezwykłych komplikacji: Pod tym względem może ta rozkosz działać nawet szkodliwie. Słusznie wskazywano więc na osłabiający pod względem nerwowym i moralnym wpływ takiej muzyki, która punktu ciężkości szuka w pobudzającej zmysły sile dźwięku. Było to rzeczą niesłuszną, że za to uprawianie, obce jej istocie, czyniono tę szczytną sztukę odpowiedzialną. Ponieważ ta niejednokrotnie ponętna gra dźwięków zdoła zająć nasze zmysły do tego stopnia, że inne wrażenia ustępują przez to na dalszy plan i że wyobraźnia, wyzwolona z nich, może stworzyć sobie fantastyczny świat rojeń i chwilowo uciec z rzeczywistości, dlatego możnaby i w tem upatrywać szczególnej cechy muzyki. Jednak tak pojęta muzyka miałaby te same własności, co napoje wyskokowe lub opjum. Wyższego znaczenia nie możnaby jej przyznać, pojmując ją w ten sposób...

Odnosząc się do muzyki rozumowo i uważając ją za sztukę kombinacji dźwiękowych lub problem matematyczno-akustyczny, nie zbliżymy się również do jej istoty, ani nie odniesiemy artystycznego wrażenia. Dźwięki nie są tylko zjawiskami, działającymi zmysłowo; ich istota również nie polega na tem, że ukazują się w nich interesujące związki. Znaczenie ich potęguje się dlatego, że przejawiają się w nich właściwości świata przyrody. Ciało, pobudzone do brzmienia, staje się nietylko pośrednikiem zmysłowego wrażenia, odpowiadającego określonej ilości drgań i tem samem odtwarza pewną oznaczoną wysokość dźwięku; ciało to kwalifikuje nasze wrażenie jeszcze w inny sposób, zależny od jego specyficznej właściwości, a mianowicie decyduje o dźwiękowej barwie tonu. Z tej barwy muzycznej wydobywa się właściwy głos przyrody. *Schopenhauer* nazwał muzykę, podobnie jak świat zjawisk, objekty-



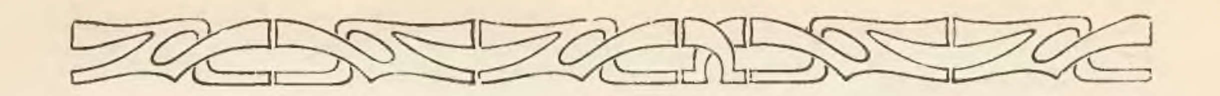
wacją woli. W dźwiękach, wydartych przyrodzie, uzewnętrznia się zatem panująca w niej wola i przybiera formy, dające materjał do budowy nowych światów. Nie należy jednak zapominać o tem, że w tym procesie budowy działa nie ślepa wola przyrody, lecz indywidualna wola twórcza. Dostarczony materjał surowy dostaje się w posiadanie czynników, w których działaniu odgrywa rolę przypadek, intencja i samowola. Samo wrażenie dźwiękowych interwali zawisło — jak nas uczy historja — poniekąd od upodobań pewnej epoki. Był czas, gdy tercje i seksty zaliczano do interwalów dysonujących. Potępione przez nas postępy kwint i oktaw równoległych uchodziły niegdyś jako harmonje o cudownej słodyczy. Zespoły harmoniczne, które obecnie są czemś powszedniem, byłyby niemożliwe jeszcze przed stu laty. Oczywista, że w tej ewolucji widoczne jest niezmienne działanie praw nieprzekraczalnych. Tym prawodawcą jest *słuch ludzki.* Nie ulega wątpliwości, że słuch rozwija się nieustannie i że zmieniają się jego wymogi.

Ten materjał dźwiękowy, poddany tym wszystkim prawom, nie stanowi jeszcze tego, co nazywamy muzyką. Dopiero gdy opanuje nim twórczy impuls, kształtując go w cudowne formy i stwierdzając istnienie wyższych praw, wtedy można mówić o objektywacji woli w przeciwieństwie do uzewnętrznień indywidualnych aktów samowoli, lub wytworów przypadku. Ważnym rezultatem naszych dotychczasowych wywodów jest fakt, że w materjale muzycznym znajduje wola pole do manifestacji swego istnienia. Muzyka jest zatem zdolna do przedstawiania objawów przyrody. Utwory, jak „Symfonja pastoralna“ Beethovena, lub „Szmer lasu“ Wagnera, odsłaniają przed nami wewnętrzną istotę natury; słuch nasz poznaje z nich najgłębszą tajemnicę, ukrytą na dnie natury. Lecz to nie jest wszystkiem, czego się możemy w nich dosłuchać. W dźwiękach symfonji pastoralnej mówi do nas przyroda nie przez własne usta; ma ona tłumacza, który jej mowie nadaje sympatyczny rys, t. j. ludzkie serce. Radosne uczucia w chwili przybycia na wieś chce wyrażać pierwszy ustęp symfonji; także i w drugim ustępie słychać wśród miłych głosów natury tętno ludzkiego serca; trzecia część prowadzi nas w towarzystwo rozbawionych wieśniaków, a gdy burza, odmalowana z całą prawdą grozy oddaje nas niemal w moc rozszalałym siłom przyrody, to dziękczynna modlitwa pasterzy zapowiada nam, że to, cośmy słyszeli, było tylko echem serca ludzkiego. Widzimy więc, że także i tam, gdzie rozchodzi się o wyrażenie mowy natury, nie dzieje się to bez pośrednictwa. Głosy natury występują jako wtór wśród objawów woli wyższego rzędu.

Przekonaliśmy się, że ta wyższa wola w muzyce objawia się w formach wyrazu. Jeżeli Arystoteles stawia jako zasadę sztuk pięknych naśladowanie, to musielibyśmy popaść w kłopot, gdybyśmy chcieli tę zasadę stosować do muzyki. Gdyż uderza nas to natychmiast, że zadanie muzyki nie wyczerpuje się w naśladownictwie słyszalnych zjawisk przyrody, co więcej, że w tem kryje się zaledwie znikoma i to nie istotna część tego, co muzyka zdoła wyrazić. Również i podjęta przez Gervinusa próba, by ją pojąć jako naśladownictwo mowy, nie doprowadziła do pomyślnego rozwiązania problemu. Według Westfala („Die Musik des griechischen Altertums“, str. 15) rozumie Arystoteles przez naśladownictwo w muzyce muzyczną prawdę i ścisłość w odtwarzaniu uczuć, stanowiących treść muzyki; dla Arystotelesa ta muzyka jest najdoskonalsza, która przedstawia jakikolwiek obraz życia psychicznego w jego namiętnem poruszeniu, ewentualnie obraz ukojonej namiętności. Według naszego poglądu, znaleźliśmy dla określenia tego „naśladownictwa“, będącego nie zewnętrznem odtworzeniem jakiegoś przedmiotu, zupełnie zdefinjowany i prawdopodobnie pojęciu Arystotelesa odpowiadający pierwowzór, t. j. mimiczną gestykulację wyrazu, połączoną z objawami głosu.

(D. c. n.)





PAWEŁ RIESENFELD.

Aforyzmy muzyczne.

Kto na operę lub koncert idzie tylko „pour s'amuser“, niech nie zapomina, że pierwsze trzy zgłoski słowa „amuser“ są te same, co słowa „amuzyczny“, to znaczy: opuszczony przez muzy, niewrażliwy na sztukę.

* * *

W państwie tonów panuje ustrój autokratyczny. Nie członek parlamentu Iks lub Ygrek jest tu prawodawcą, lecz wola kompozytora dyktuje rozwichrzonej, czarnej armji nut prawa estetyczne według zasady: wiele główek nut, ale jeden tylko sens. Kto chce tedy poddać sądowi królestwo i poddanych takiego monarchy w sztuce, ten musi pamiętać o dwuch rzeczach: po pierwsze, że myśli nie podlegają ocleniu i całemi masami bezkarnie przechodzą przez wszelkie granice; a powtóre, że zasługuje się na wydalenie z kraju wskutek obrazy majestatu, gdy użyte zostaną słowa: „artysta powinien“. Taki turysta w krainie sztuki musi starać się usilnie o to, by zrozumieć, jaka była intencja artysty.

* * *

Piękno nie zawsze jest piękne. Piękniejszą od piękna może być brzydota. Wśród sfory buldogów najbrzydszy jest napewno najpiękniejszym, t. j. najbardziej rasowym, indywidualnym, charakterystycznym, a więc najcenniejszym. Gdy się jednak w tej utylitarnej estetyce przekroczy miarę — schodzi się na psy. Widziałem dwa buldogi: „pięknego i brzydkiego; pięknemu przyglądali się ludzie z upodobaniem, niektórzy go głaskali i częstowali jadłem, od brzydkiego odwracano oczy z wyrazami odrazy: „Pfuj, ty obrzydliwa bestjo“. Przypomniałem sobie zdanie, które kiedyś w pamiętniku swym zanotował Edmund de Goncourt, starszy z dwuch subtelnych i utalentowanych braci i współautorów tylu arcydzieł: „Pięknem jest to wszystko, co budzi instynktowną odrazę w filistrze“.

* * *

Na pytanie, czy istnieje dusza, dał kiedyś Virchow taką ultramaterjalistyczną odpowiedź: „Duszy jeszcze nigdy nie miałem pod skalpelem“ Gdy krytyk nie znajduje duszy w organizmie muzycznym, może śmiało mu wypisać akt zejścia, a jego twórcy radzić, by się powiesił. Skalpel krytyczny powinien być czysty, ostry i hartowany.

* * *

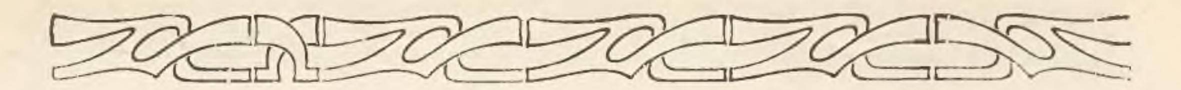
Pitagoras był twórcą matematyczno-fizycznej nauki tonów, a mistyka jego wszystko w świecie sprowadzała do liczby i harmonji. W późniejszych o wiele czasach stanowiła muzyka wespół z arytmetyką, geometrją i astronomją quadrivium wśród siedmiu wolnych sztuk. To powinowactwo uwydatniło mi się przy słuchaniu pewnego dzieła organowego, wytworu arytmetyki dźwiękowej i geometrji muzycznej. Tylko że pitagorasowy stosunek liczby i harmonji zamienił się tu na stosunek liczby i dysharmonji. A „pitagorasowe milczenie“ zastąpione zostało przez wielomówność kilku tysięcy języków organowych.

* * *

Są melodje, które odrazu wpadają w ucho; droga do duszy jest dla nich zbyt daleka. Musiałyby, niezdolne do życia, zmarnieć podczas drogi, więc pozostają w uszach. Są to fałszywe perły w konsze usznej.

* * *

Powiedz mi, jaki jest twój stosunek do Bacha, a powiem ci, kim jesteś w świecie muzyki. Ze wszystkich wielkich i za „klasycznych“ uznanych mistrzów jest Bach najmniej melodyjny, w wulgarnem tego słowa znaczeniu. Dlatego nie cieszy się taką popularnością wśród dyletantów, jak np. Haydn, Beethoven lub Schumann. Czyście kiedy słyszeli, by ktokolwiek, wracając z koncertu nucił lub pogwizdywał bachowskie tematy? Nuci lub gwiżdże Wagnera, Webera, Mendelssohna, Mo-



zarta, Schuberta, Verdiego, Gounoda, Offenbacha i wielu innych, a chętniej jeszcze Lehara, Falla lub Gilberta, nigdy Bacha. Ten fakt przypomina mi twierdzenie historyka muzyki, J. N. Forkla, z r. 1802: „Melodje, które odrazu może zanucić pierwszy lepszy, są najlichszego gatunku". Tkwi w tem, oczywiście, gruba przesada, ale jak w każdej przesadzie, zawarte jest więcej, niż ziarno prawdy. Zbierzcież takie ziarna i wypieczcie z nich chleb powszedni dla dyletantów estetyki.

* * *

Jakże często filistrzy sztuki unoszą się z zachwytem nad „dobremi dawnemi czasy", za nic mają współczesnych twórców". Jak gdyby czasom najnowszym brakło genjalnych jednostek! Wagner żył do r. 1883, Liszt o 3 lata dłużej, Brahms-„klasyk" zmarł w roku 1897, Bruckner w roku 1896-ym, a Wolf — dopiero w 1903 [1]). Jedna z najgenjalniejszych oper wszystkich czasów i narodów, „Falstaf" Verdiego, przypada na r. 1893. O współczesnych, których nie sposób tu oceniać w perspektywie historycznej i którzy wciąż idą naprzód, nie mówię tutaj. Nawet gdybyśmy wśród nich nie znaleźli genjusza, to czy nie słusznem byłoby pytanie: „Czy każde stulecie wydaje genjusza i czy tak było też za dobrych, dawnych czasów?" Gdy jednak zstąpił z wyżyn „książe z krainy genjuszów" i zawitał do was, odtrąciliście go szorstko, lub przyjęliście nieżyczliwie, aby po chwili usłużnie odtworzyć drzwi przed jakąś miernotą i odgrywać przed nią rolę gospodarza, z operetkową miną uprzejmości na twarzy. Wspieracie włóczęgów z nizin sztuki, natomiast zstępujących z duszą pełną nadziei w dolinę waszą wędrowców ze szczytów i poszukiwaczy słońca skazujecie na los żebraczy. Za jedynych rozdawców rozkoszy artystycznej poczytywaliście i poczytujecie mistrzów, pokrytych patyną wieków, ale o pielgrzymach i szlachetnych wędrowcach w krainie nowszej sztuki nie chcecie nic wiedzieć. Księcia z krainy genjuszów wyszydzacie bezlitośnie, a kokietujecie bezwstydnie księżniczkę dolarów, jego morganatyczną małżonkę.

* * *

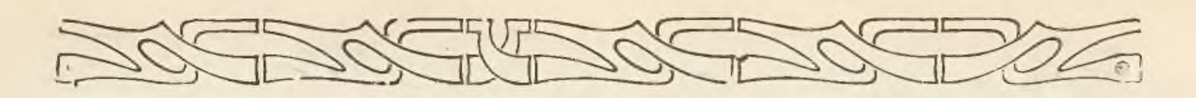
Nieraz słyszymy pytanie, kto jest większy: Beethoven czy Wagner, Mozart czy Schubert, Bach czy Brahms? Takie pytania dowodzą tylko braku zrozumienia, że tertium comparationis tkwi właśnie w tem, co się nie da zestawić porównawczo. Najwyższem szczęściem synów na ziemi nazywa Goethe osobowość. Osobowość jest indywidualna, to znaczy dosłownie niepodzielna. Co jest *niepodzielne* w istocie Beethovena, tego naturalnie nie może on dzielić z Wagnerem lub jakąkolwiekbądź inną wybitną osobą, albowiem byłoby to już nie indywidualne, nie osobiste, nie najwyższe szczęście synów ziemi. Dlatego też pytanie podobne takąż samą posiada wartość, jak pytanie, co jest cięższe: funt żelaza, czy funt słomy.

Sezon muzyczny 1913—14 we Lwowie.

Dziwny sezon! Warto go zarejestrować. Proszę sobie uprzytomnić i przypomnieć, że Galicja — to kraj wschodni graniczny, który nader dotkliwie ucierpiał z powodu łatwo rozerwalnego, na wzór rozwodów francuskich, związku bałkańskiego i okrutnej wojny, następnie z powodu żywiołowej klęski nieurodzaju i głodu! Klęska pierwsza dotknęła głównie miasta, zniszczywszy zdolność kredytową i stłumiwszy życie finansowo-gospodarcze; druga klęska bezpośrednia zrujnowała gospodarstwo rolne, ograniczywszy miljony ludu do roli wegetacji nieproduktywnej, spotęgowawszy emigrację, choroby.

Statystyka ekonomiczna wykazała strat majątku gospodarczego na 635 miljonów, t. j. 63% ogólnej wartości przeciętnej krajowej produkcji. Wymowna ta cyfra

[1]) Na lata między 1869 a 1907 przypadają daty śmierci Berlioza, Corneliusa, Bizeta, Mussorgskiego, Smetany, Czajkowskiego, Verdiego, Griega i in.



dowodzi, że wytwórca-konsument miastowy stracił oparcie i równoważnika w konsumencie-eksporterze wsi, a zatem ogół ludności ograniczony został do przymusowej roli wegetowania...

Zdawałoby się, że w tak niemal rozpaczliwem położeniu zdrowe stosunki towarzyskie stolicy kraju ograniczą przyrodzone potrzeby estetyczne, oraz artystyczne umiłowania do — koniecznego obowiązku poparcia artystów polskich i towarzystw muz., gdyż jedni również żyć muszą, a drugie mają prawo do bytowania... Pójdziemy więc na dobre koncerty polskie, zażądamy przedewszystkiem nowych polskich oper („Meduza", „Lilje", jubileusz Żeleńskiego!), kupimy kompozycje polskie—nieprawdaż?

Zdawałoby się, na zasadzie logicznego rozumowania ekonomiki gospodarczej, że salom koncertowym w tym roku zabraknie tysięcy melomanów, którzy nad rubryką wydatków na koncerty nie postawią dewizy: *im gorzej w kraju, tem nam lepiej* i łatwiej o drogą przyjemność...

A jednak, gdy prasa codzienna komunikowała cyfry strasznych klęsk głodu, samobójstw, bankructw, dezercji dzierżawców, pewna część prasy reklamowała sezon jesienny, a dwie ajencje koncertowe zapowiedziały tylko *35 koncertów!*

Zawrzała walka konkurencyjna ajencji: w jednym tygodniu mieliśmy 2—3 koncerty, a bywało tak, że w jednym dniu odbywał się wieczór orkiestry symfonicznej i koncert Busoniego! Ceny biletów jednej ajencji rażąco wygórowane (od 60 kor.), drugiej przystępne.

Publiczność (przeważnie niepolska) uczęszczała z początku tłumnie, zaś przy końcu sezonu stawiała się na koncerty w mniejszych kompletach; nie obyło się przytem bez humorystyki: Jedno pismo zdecydowanie antysemickie — w myśl słynnego powiedzenia Heinego — ochraniało swojego żyda, waląc w drugiego.

Przy podrygach niewidzianego przedtem we Lwowie tanga koncertowego obcych, zabrakło miejsca i pieniędzy dla skromnej furlany polskich produkcji.

Koncerty ajencyjne odbyły się się według następującego wykazu:

w październiku: Aino Actée, W. Backhaus;

w listopadzie: M. Ellman, R. Weinmann, E. d'Albert, G. Bakłanow i Lipkowska, 2 koncerty kwartetu brukselskiego;

w grudniu: kwartet brukselski, E. Ysaye, 2 koncerty orkiestry symfonicznej wiedeńskiego „Konzertvereinu" pod dyr. Weingartnera, 2 koncerty orkiestry symfonicznej z Pragi (pod dyr. Zemanka) i koncert Busoniego (odwołany);

w styczniu: kwartet Szewczyka, 2 koncerty Rubinsteina, Śliwiński (nieco polskości dla farby!);

w lutym: Dohnanyi i Marteau, 2 koncerty Rubinsteina, Em. Lenggel, P. Casals, Selma Kurz, Delvard i Henry;

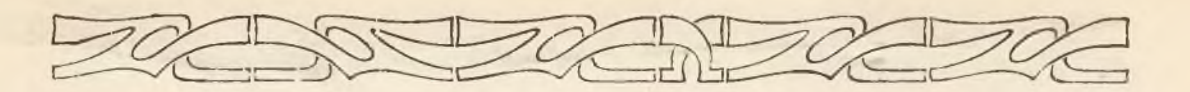
w marcu: kwartet Buscha z Wiednia, dwa koncerty kwartetu brukselskiego, K. Dalmores, tancerki wiedeńskie, Bron. Huberman;

w kwietniu: L. Slezak; nadto był koncert W. Landowskiej, oraz pp. Kurtza i Perutza. Zmiany artystów (odpadł Paweł Kochański) i kolei koncertów nic tu nie znaczą.

Mimo takiej powodzi silnie reklamowanych koncertów, przepłynęli obronnie i na własną rękę z koncertami Henryk Melcer i Wacław Kochański, obaj ulubieńcy Lwowa.

Ze stanowiska czysto artystycznego „rzecz prosta" (gdy zejdziemy na chwilę z wytycznej drogi polityki muzycznej, uważając *ajencje muz.* w obecnej, wybitnie giełdowej formie dla rozwoju muzyki narodowej jako *szkodliwe*) musimy przyznać pewną wyższość artystyczną koncertom ajencji p. Laua nad „dyrektorem" Türkiem. Lau opłacił podobno walkę konkurencyjną stratami materjalnemi, gdy przeciwnik, niby skrzętna mrówka, żył zasobami zeszłorocznej imprezy; w traktowaniu publiczności stracił jednak równowagę przedsiębiorcy i, psuty powodzeniem, zaczął odgrywać w różnych sferach, ale bez powodzenia, rolę wagi u zegara życia muzycznego.

Podkreślić należy dwa koncerty wiedeńskiej orkiestry z niezrównanym Weingartnerem, popisy zespołów kameralnych Szewczyka, Buscha, a przedewszystkiem niezrównanych brukselczyków (wykonali wszystkie kwartety Beethovena), koncerty — A. Rubinsteina (Chopin w 4 koncertach, a piąty raz na pomnik Chopina wyśpiewa-



niem cudnem 3 koncertów fortepjanowych z orkiestrą teatralną zachwycił Rubinstein publiczność i zadowolił pedagogów, żądających od genjalnych mistrzów techniki solidnej, przekazanej podręcznikami).

Trudno jednak powstrzymać się od wyrazów oburzenia, że ani orkiestry symfoniczne (za wyjątkiem marnie wykonanych „Powracających fal" przez p. Zemanka), ani zespoły kameralne (pod tym względem solidaryzujące się z niektórymi profesorami naszego konserwatorjum muz.) — nie znają, ani uznają ani na gościnie w kraju, ani w słowiańskiej Pradze wybitnych twórców „młodej Polski". Śpiewacy niemieccy pieśni polskich z tłumaczonym tekstem nie czują się w obowiązku tu śpiewać. A ta pobłażliwość nasza dla lekceważenia dumy i godności narodowej płynie stąd, że od czasu opuszczenia Lwowa przez Ludomira Różyckiego, że pomimo dłuższego pobytu tu twórcy opery „Hagith", Karola Szymanowskiego, — nazwiska te na programach naszych koncertów wcale nie figurują, za wyjątkiem cenionych popisów - koncertów uczelni Sabiny Kasparkówny.

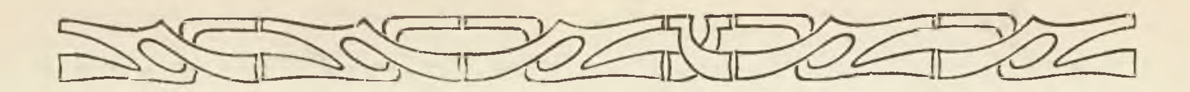
Wytknąć również musimy, że nikt nie zmusza tu towarzyszących wybitnym wirtuozom pjanistów, popisujących się numerami solowymi, do grania *polskich utworów*. Ożywiłoby to program i zainteresowało, a może i powiększyło szablonowy do znudzenia repertuar pjanistów-akompanjatorów. Pan Trzciński podczas występu Casalsa w Krakowie zrobił to z uznaniem.

Wśród nawału koncertów obcych przy powodzi polskich deszczów klęskowych, wychylały się z trudem jasne promienie miejscowych wysiłków. I tak: „Gal. Tow. muz." na I konc. zapoznało nas z 3 nowościami: symfonją E. Młynarskiego, którą, niestety, niedawno w Berlinie pod batutą kompozytora trafniej oceniono, gdyż staranniej była wykonana, aniżeli przez tutejszą orkiestrę teatralną; następnie gadatliwym na chłodno marszem żałobnym młodego skrzypka, Wł. Neumana; wkońcu „Walcem fantastycznym" utalentowanego i pogłębiającego się Bolesława Wallek-Walewskiego.

Nadzwyczajny koncert Towarzystwa muz. ku uczczeniu nestora muzyków, Wł. Żeleńskiego, przypomniał nam usunięte bezmyślnie ze sceny nazwisko jubilata i część jego chlubnego dorobku w symfonji, folklorze artystycznym i w cudnych pieśniach (stylowo wykonanych przez p. Wandę Hendrichównę z Krakowa). Historycznym będzie koncert ten przez złote słowa jubilata po owacjach z estrady, że śpieszymy się zbytnio ze *złotemi zgłoskami* zasług i uznania..., gdy niespożyty twórca „Goplany" i cudnych baśni narodowych pragnie jeszcze żyć i tworzyć — a dodajmy w domówieniu — nie pragnie pogrzebu zapomnienia za życia, a po śmierci złotych zgłosek nadgrobnych...

Drugi koncert „Gal. Tow. muzycznego" przyniósł nam VIII-mą Beethovena i II-gi koncert fortepjanowy Brahmsa, z p. Bailey-Apfelbeck, amerykanką, przy fortepjanie, której szlachetna, męska, lecz chłodna gra chyba to jedno stwierdziła, że mimo szowinistycznych zachwytów i reklamy dla prof. „koncertowego kursu" od lat kilkunastu — do trudniejszego zadania koncertowego musimy sięgać po pomoc do... Ameryki! Nadmieniam, że nie dał się tu jeszcze słyszeć najmłodszy profesor-pjanista (obok skrzypka Perutza), zdolny wirtuoz, były uczeń Pembaura w Lipsku, gorącego wielciciela Chopina, p. Tadeusz Majerski. Żywe zainteresowanie wywołał pierwszy występ we Lwowie pjanisty z Paryża, A. Radwana, na koncercie dobroczynnym w teatrze 9/II b. r. W dniu tym grał równocześnie A. Rubinstein i obaj tylko Chopina.

Towarzystwa śpiewackie, po świetnym, pełnym zapału koncercie zjazdu śpiewaków w listopadzie, odpoczęły i powoli przysposobiły się do rocznych produkcji. Pierwsze wystąpiło „Echo", zreorganizowane po utracie nieodżałowanego Galla i pod batutą doskonałą p. Rangla; doborem programu niezbyt trudnego i czystym, jędrnym wykonaniem zachwyciło słuchaczy. Większy sukces miał koncert doroczny dzielnego i cenionego tu „Chóru techników", pod batutą St. Tomaszewskiego, który zadziwił przygotowaniem tryumfu i sukcesu p. Maszyńskiemu podczas *festivalu* listopadowego. Chór ten zapoznał nas z nowością cenną i efektowną, którą zespoły męskie rychło spopularyzują — z oryginalnie pomyślanym utworem Br. Wolfstahla p. t. „Na Anioł Pański" do słów Tetmajera. Nawiasem dodam, że Wolfstahl udaje się do Berlina na dalsze studja kapelmistrzowskie, a miejsce jego w teatrze zajmie podobno jakiś czech... (Biedna polska opera!). O operze napiszę osobno w przyszłości.



Pochlubić się możemy nowością, godną seczerego uznania i naśladownictwa. Sekcja muzyczna Związku Nauczycielek przy poparciu Rady szkolnej krajowej zainaugurowała 25 marca b. r serję koncertów popularnych (bilety po 20 gr.), poprzedzanych wstępnem słowem — dla *młodzieży szkolnej!*

Na pierwszym koncercie, poświęconym Chopinowi, młodzież szczelnie wypełniła salę. Wykonawców oklaskiwano serdecznie. Zasługa tu pań: Horoszkiewiczówny, Sołtysowej i Settmajerówny.

Na zakończenie wspomnieć muszę o trzech nader dodatnich w ruchu muzycznym faktach, niosących otuchę w lepszą przyszłość.

O szczegółach zjazdu śpiewaków w listopadzie, o doprowadzonym do skutku „Związku Tow. śpiew." pisano w swoim czasie szczegółowo. Należy jednak podkreślić uzyskany kapitał zabiegów i trudów. Nie zdołano jeszcze wystąpić w tak uroczystej chwili z arcydziełem Händla, Bacha, Haydna i t. p., lecz co wykonano zbiorowo i z osobna, było artystyczne i staranne. Młodzież odniosła zwycięstwo. Chór akademicki krakowski, Walewskiego, Chór techników, Chór przemyski wiodły prym. Z dzieł wykonanych, dość monotonnych nastrojem ckliwo - lirycznym na nutę skarg ukraińskich a bezpłodnych, wybiły się interesujące nowoczesną fakturą, jedrną harmonizacją utwory B. Walewskiego: „Pogrzeb Kazimierza Wielkiego" do słów Wyspiańskiego (arcytrudny, lecz wspaniały, miejscami wstrząsający dreszczem grozy) i „Burza".

Związek Towarzystw śpiewackich zakreślił sobie program szeroki, ma zadanie do spełnienia wysokie, niemal historycznej wagi dla *pieśni polskiej* w społeczeństwie... O tej pracy cisza. co jeszcze nie oznacza narazie martwoty po polskim zapale... Należy jednak zarzucić Związkowi błąd, że nie postawił na czele siły fachowej i zasłużonej, a tylko sprytnego organizatora, w środkach do ambitnych celów nie wybrednego.

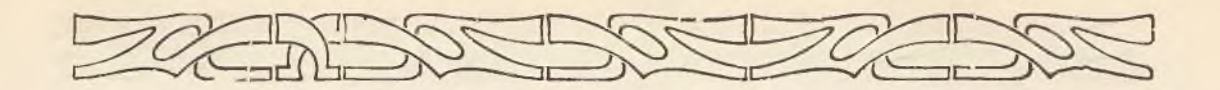
W pewnym przyczynowym związku ze sprawą powyższą jest inny doniosły fakt — zainicjowania przez Radę szkolną krajową *ankiety* w sprawie *reformy śpiewu w szkołach średnich!* Jest to sprawa znaczenia pierwszorzędnego dla gruntownego pogłębienia muzykalności w społeczeństwie i dla potężnego, europejskiego rozwoju chórów! W całej Austrji zabrano się do reformy poważnie i serjo, a to znaczy, że opóźnioną ideę zdecydował się już ostrożny zbytnio rząd przyśpieszyć. Stan sprawy u nas jest nader smutny; chóry to odczuwają i cierpią na anemję. Naprawa gruntowna złego będzie ogromną zasługą inicjatora. O rezultatach zdam sprawę. Oby zainteresowała ona rozumnie kogo należy!

Co wytrwała praca, rozumny zapał, poświęcenie i umiłowanie wyższych celów zdołają zdziałać z naszymi śpiewakami, dowodem niechaj będzie wykonana pierwszy raz w kraju i we Lwowie dnia 25 i 26 kwietnia Beethovena „Missa solemnis". Wykonawcami były: chóry „Tow. muz. gal." i „Hejnał", orkiestra Tow. muz., amatorska i teatru, oraz kwartet niemiecki, przez ajencję dostarczony (śliczny, inteligentny alt pani Botstieber z Wiednia, reszta tylko poprawna). Dyrygował syn dyrektora Mieczysława Sołtysa, Adam, studjujący w berlińskiej Hochschuli kompozycję i naukę dyrygowania, odnosząc sukces poważny, uprawniający do najlepszych nadziei. Mieczysław Sołtys, z powodu choroby, nie mógł sam stanąć przy pulpicie kapelmistrzowskim. Wyręczył go syn, dokończył próby i opanował partyturę jednego z najtrudniejszych arcydzieł literatury muzycznej.

Naogół całość wyszła poprawnie. Chóry śpiewały czysto (zwłaszcza trudne fugi), a brzmiały przepięknie! Jeśli jaka refleksja krytyczna zrodziła się, to jedna: potrzeba innej *ankiety* — reformy szkół śpiewu solowego! Wówczas stanie na estradzie koncertowej *polski kwartet solistów*, których ideałem nie będzie wyłącznie „Cavaleria", „Trubadur", „Trawiata" i t. p., lecz Bach, Gluck, Mozart, Beethoven i jego „Missa solemnis"!

Marceli Gajewski.





List z Berlina.

Sezon muzyczny zbliża się ku końcowi. Do poważniejszych wydarzeń w życiu muzycznem ostatnich tygodni zaliczyć można kompozytorski koncert Busoniego, ostatni kameralny wieczór zespołu Loevensohna i występy rosyjskiego baletu.

Busoni, genjalny pjanista, od szeregu lat pragnie zdobyć stanowisko kompozytora i co rok urządza koncerty kompozytorskie. Busoni, jeden z najbardziej rozreklamowanych kompozytorów ostatnich lat, pomija w swych utworach piękność harmonijnego brzmienia, jasne, zdecydowane tematy muzyczne, a wprowadza na pierwszy plan dysonanse, które nie są charakterystycznym wyrazem myśli, lecz istnieją tylko dla siebie *i mają pięknie brzmieć.* Dzieła kompozyt. podobnego kierunku odznaczają się ubóstwem inwencji, monotonją i brakiem kontrastów. Wszystkie te cechy dają się w dwójnasób odczuwać wobec wykonania dzieł twórców, mających poza formą coś do powiedzenia.

Na ostatnim koncercie Loevensohna słyszeliśmy przepiękny kwartet Debussy'ego, który pod względem efektów brzmienia wywiera głębokie wrażenie. Na omawianym koncercie wykonano po raz pierwszy kwintet Ludomira Różyckiego.

Tydzień świąteczny przyniósł nam dużo muzyki religijnej: „Requiem" Brahmsa, Mszę h-moll Bacha. W akademji, pod dyrekcją J. Schumanna, przy współudziale chóru Zygfryda Ochsa, mieliśmy sposobność usłyszeć po raz pierwszy jednego z najbardziej cenionych śpiewaków oratoryjnych, Antoniego Kohmana, polaka, rodem z Krakowa. Antoni Kohman — dotychczas, niestety, nieznany u nas w kraju — poświęcił swój piękny tenorowy głos wyłącznie oratorjom i niema prawie miasta w Niemczech, w któremby nie śpiewał. Krytyka niemiecka odnosi się do A. Kohmana z wielkiem uznaniem; szczególniej w „Potępieniu Fausta" Berlioza i w „Pasji" Bacha potrafi Kohman swym miękkim głosem i doskonałą dykcją tworzyć z recitativów przeżycia o niezwykłej piękności...

Wyjątkowo bogatym materjałem głosowym i warunkami scenicznymi rozporządza młody barytonista, polak, Adam Rola-Rakowiecki, który debiutował z powodzeniem w „Carmenie" w teatrze poznańskim.

Z polskich dyrygentów przebywa stale w stolicy Niemiec Ignacy Neumark i zajmuje stanowisko kapelmistrza w jednym z tutejszych teatrów.

Występy baletu rosyjskiego nietylko jako nowość w pojmowaniu sztuki baletowej, ale i pod względem doboru programu i reżyserji cieszą się tutaj ogromnem powodzeniem. Ostatnio, obok repertuaru zeszłorocznego, słyszeliśmy nowości: „Karnawal" Schumanna, „Sen Róży" i „Łabędź", popisowa rola primadonny balletu — Fokinej. Personel baletu składa się niemal do połowy z sił polskich.

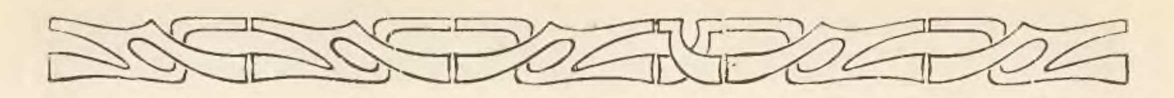
W świecie operowym z ostatnich nowości wystawiono baśń Humperdincka „Cud" w reżyserji Reinharda.

St. Mł.

KONCERTY.

W Filharmonji.

═ Bardzo interesujący program przedostatniego poranku muzycznego poświęcony był Mozartowi z symfonją „Jowiszową" na czele. Ponadto p. Adela Comte-Wilgocka odśpiewała dwie arje operowe z towarzyszeniem orkiestry. Wytworna pieśniarka cieszyła się wielkiem powodzeniem dzięki stylowej i niezmiernie subtelnej interpretacji, zwłaszcza dodana na bis prześliczna kołysanka odtworzona była z ma-



estrją. Koncerty, poświęcone twórczości jednego wyłącznie kompozytora, są bardzo pożądane, albowiem dają możność zapoznania się dokładniej z charakterem muzyki danego autora. Należy jednak zasadę powyższą stosować konsekwentnie, organizując podobne poranki według zgóry nakreślonego planu, by dać słuchaczowi pewien rys historyczny rozwoju sztuki.

= Na niedzielnym koncercie d. 19/IV wystąpił jako solista młody pjanista, p. Franciszek Wagner, który sprawił nam podwójny zawód, gdyż zamiast zapowiedzianego koncertu Czajkowskiego, grał kilka utworów Chopina (polonez, preludjum i t. d.), a powtóre grał je nieszczególnie. Na dobro p. Wagnera zapisać należy jedynie miły ton, pozatem wybitniejszych zalet nie posiada. Orkiestra wykonala piątą symfonję Czajkowskiego, którą dyrygował (z pamięci!) Z. Birnbaum.

= Ostatni poranek muzyczny zawierał wyłącznie utwory kompozytorów polskich. Usłyszeliśmy więc między innemi bardzo ładne scherzo Różyckiego „Stańczyk", oparte na uroczym temacie ludowym (temat główny), wdzięczny walc fantastyczny Wallek-Walewskiego, charakterystyczny taniec chłopski z XVI wieku, zharmonizowany i zinstrumentowany przez prof. Al. Polińskiego, wreszcie, na zakończenie, wspaniały polonez A-dur Chopina. Wykonaniem kierował Józef Oziminski, którego oklaskiwano bardzo serdecznie i obdarzono kwiatami.

Solistą był p. Jarosław Goebel-Tarnowa, posiadający dość ładny głos basowy, którym jednak nie umie jeszcze posługiwać się umiejętnie. Wskutek tego śpiewak męczy się prędko, co uwydatniło się w słynnej arji z „Fausta", wykonanej bardzo blado. Z tego też prawdopodobnie powodu głos brzmi słabo, niby przytłumiony. Należałoby usunąć braki techniczne, następnie zaś pomyśleć o szczegółach natury artystycznej. — Akompanjowała p. Mira Wereszczyńska.

= D. 26/IV na ostatnim niedzielnym koncercie popołudniowym poznaliśmy młodą pjanistkę, p. Leonję Türck, która wybrała na popis koncert E. Dohnanyi'ego, kompozycję interesującą i efektowną, chociaż nieco rozwlekłą; przeważa w niej element wirtuozowski (autor jest słynnym pjanistą), pod tym więc względem miała p. Türck sposobność wykazania swych zalet, przedstawiających się wcale pokaźnie. Młoda artystka rozporządza techniką dobrze wyszkoloną i posiada pewien nerw wirtuozowski. Wogóle debiut powiódł się pomyślnie i powinien zachęcić pjanistkę do powtórnego występu w przyszłości, jednak z programem, któryby dał możność zaprezentowania się wszechstronnie.

= Młody kompozytor, p. Ludomir Michał Rogowski, którego twórczość poznaliśmy już na jednym z poranków muzycznych, wystąpił z koncertem własnym w Filharmonji, tym razem z programem daleko większym. Usłyszeliśmy mianowicie: suitę białoruską, poemat symfoniczny „Obłoki" (słowa E. Nawroczyńskiego) na chór i orkiestrę, „Obrazki mojej córki" (szereg drobnych utworów orkiestrowych) i poemat symfoniczny „Święto Djonizosa".

Koncert ten dał nam możność sprawdzić wrażenia otrzymane poprzednio i pogłębić je zarazem, jednak nie rzucił nowego światła na twórczość młodego autora. P. Rogowski posiada bezwątpienia zdolności nieprzeciętne, jednak muzyka jego nie ma jeszcze wybitniejszych cech indywidualnych, któreby zdołały poruszyć i zająć słuchacza. Jest to muzyka bardzo poprawna, interesująca nawet pod względem technicznym, lecz dość chłodna.

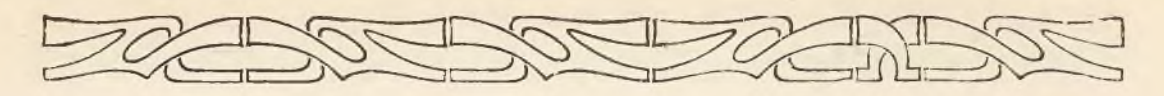
Wykonaniem dyrygował autor, ciesząc się dużem uznaniem publiczności, oklaskującej z zapałem zwłaszcza wyróżniające się pewnym wdziękiem „Obrazki mojej córki".

Solista, Ignacy Dygas, przy akompanjamencie p. Z. Bilińskiego odtworzył z olbrzymiem powodzeniem piękne pieśni Juljusza Hermana i Leopolda Kronenberga. Zaś w wykonaniu „Obłoków" brał udział dzielny chór „Harfa".

A. Zabłocki.

W sali Hermana i Grosmana.

= Znana śpiewaczka, p. Estella Birnbaum, obdarzona ładnym głosem i muzykalnością, na koncercie własnym, ze współudziałem prof. Henryka Melcera i p. B. Remy, odtworzyła między innemi wspaniałą arję Beethovena „Ah, perfido"; wykona-



nie tej arji nastręcza dużo trudności nietylko technicznej natury, które koncertantka pokonała naogół szczęśliwie. Poza tem wysłuchaliśmy produkcji fortepjanowych Henryka Melcera, którego poważna, głęboka gra nie wymaga szczegółowych komentarzy, wreszcie występował nieznany nam jeszcze śpiewak, p. B. Remy, i wykazał miły i dość dźwięczny głos (baryton), którym posługuje się z pewną umiejętnością.

Do śpiewu towarzyszył na fortepjanie p. Z. Biliński, któremu radzimy przygotować się „nieco" staranniej do współudziału w koncertach. Akompanjament do arji Beethovena np. był w wielu, trudniejszych zwłaszcza miejscach, b. nieporządny.

= P. Norę Gorges-Winogradow zaliczyć można do pjanistek bardzo interesujących. Grała dzieła Bacha (preludjum i fuga), Scarlatti'ego (pastorale i capriccio), Beethovena (druga sonata), Chopina (ballada, etiuda i polonez) i innych. W utworach powyższych, składających się na całość poważną, koncertantka wykazała bardzo ładnie rozwiniętą technikę, piękny ton, oraz subtelny zmysł artystyczny, który ujawnił się zwłaszcza w interesującem traktowaniu dzieł klasycznych. Możnaby wprawdzie zarzucić, iż sonata Beethovena naprzykład była nieco zmodernizowana, że gdzieniegdzie ustępy liryczne brzmiały zanadto sentymentalnie, jednak ogólny charakter, jaki pjanistka nadała pięknemu dziełu, mówi bardzo dobrze o jej talencie wykonawczym, nie pozbawionym pewnych rysów indywidualnych. Zaletę tę zauważyliśmy również w interpretacji utworów Chopina, słowem, czuje się, że młoda artystka nie zadowala się utartymi wzorami, lecz pragnie wnieść do wykonania powiew twórczości własnej, co czyni jej grę bardzo interesującą nawet dla słuchacza, nie podzielającego w zupełności niektórych szczegółów.

A. Z.

W Salach Redutowych.

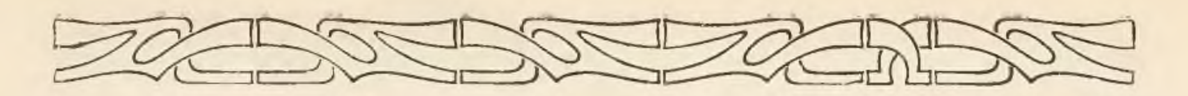
= Petersburski krytyk muzyczny, p. M. Iwanow, wystąpił w salach Redutowych z koncertem własnym, którego program zawierał szereg utworów orkiestrowych i fragmentów operowych. W kompozycjach powyższych zauważyliśmy jedynie pewną łatwość inwencji melodyjnej, nie wyróżniającej się zresztą ani powagą, ani głębią natchnienia. Są to pomysły dość powszednie, opracowane poprawnie, jednak technika kompozytorska nie budzi zainteresowania. Z usłyszanych utworów wypadła najlepiej suita baletowa, posiadająca pewien wdzięk, i efektowna serenada, odśpiewana przepysznie przez Ignacego Dygasa. Prócz znakomitego tenora, śpiewali jeszcze pp.: Mechówna, Lachowska i Brzeziński, nadto solo wiolonczelowe odegrał ładnym tonem prof. Antoni Cink. Orkiestrą operową dyrygował autor, zaś do utworów wokalnych towarzyszył na pjaninie, co wyglądało dość niezwykle, p. Hirszfeld. *A. Z.*

Nowości wydawnicze.

Bibljoteka powszechna, № 979—980. **Życiorysy sławnych muzyków.** I. *Franciszek Liszt.* Napisał Lesław Jaworski. Z portretem. Lwów — Złoczów, b. r. (1914). Nakładem i drukiem księgarni Wilhelma Zukerkandla. 12⁰, 123 str.

Myśl zapoczątkowania w naszej literaturze popularnych pism treści muzycznej, wzgl. odnoszącej się do muzyki, w szczególności zaś małych monografji, nazwać można w zasadzie dobrą, o ile w jej realizowaniu biorą udział ludzie albo z muzycznem, albo muzykologicznem przygotowaniem. Muzykologja postąpiła u nas tak znacznie naprzód, iż nie powinno znaleźć się miejsce dla dyletantyzmu, nawet wówczas, gdy się ma na względzie popularyzatorską działalność. Poważne i rzeczowe, choć popularnie podane prace nie powinny być powierzane dyletantom, gdyż nie ma sposobu na to, aby dyletantyzm mógł się ukryć.

Można to w całej rozciągłości odnieść do pracy p. Jaworskiego o Liszcie. Żadnej wątpliwości nie ulega, iż najlepsze chęci kierowały autorem, a za niemałą zasługę poczytać należy, że napisał prawie apologiczną pracę o Liszcie, którego po-

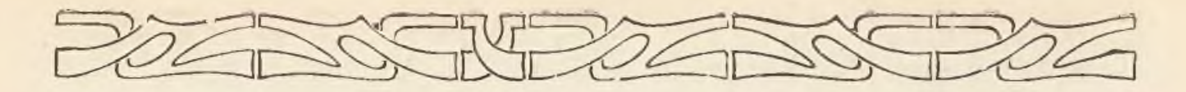


tężne znaczenie, jako kompozytora symfonicznego, ciągle jest u nas dalekie od uznania, a poematów symfonicznych i symfonji nie grywają wcale (prócz Warszawy) instytucje koncertowe. Ale i ta „laudanda voluntas“ niknie wobec rzeczowych niedostatków, wynikających po części z tego, że autor nie znał ostatnich badań nad Lisztem. Dość wymienić prace, w bibljografji książeczki nie uwzględnione, jak Chantavoine'a (1911), Göllericha (obszerne dzieło, 1908), Huneckera (1911), nie mówiąc już o tem, że nie zna autor prac dawniejszych Lessmana (1881), da Motty (1898) i Pohla (1883), nadto pracy Reussa o pieśniach Liszta (odbitka z „Bayreuther Monatshefte) i Heussa „Führer durch sinfon. Dichtungen und Sinfonien Fr. Liszts“ (1912).

Autor ujmuje charakterystykę muzyki Liszta w literackie frazesy, które choćby brzmiały najpatetyczniej, nie dadzą poglądu na styl muzyki Liszta. O dziełach fortepjanowych i organowych pisze autor tak niewiele, że powstaje dysproporcja wobec innych rozdziałów. Ograniczyć się do wzmianki, że Liszt napisał także sonatę fortepjanową, jest, wobec epokowego *znaczenia* i ogromnej wartości jej, niedopuszczalnem. Brak również charakterystyki dzieł fortepjanowych i organowych ze stanowiska formy i harmonji, co w tym wypadku jest niezmiernie ważnem, bo nikt nie domyśli się, jaka różnica zachodzi między stylem Liszta, a tworzącego równocześnie Chopina i Schumana. Między pieśniami najpiękniejszemi nie wymienił autor tej, którą się powszechnie uważa za najpiękniejszą, t. j. do słów Heinego „Es ist was wunderbares“. W wywodach estetycznej treści widnieje u autora brak oczytania w pracach estetyczno-muzycznych i orjentacji w problemach muzyki programowej, czego autor byłby uniknął, gdyby się zaznajomił z pismami Riemana, A. Seidla, Lalo, Dessoira, Marschnera i innych. Wogóle stronę rzeczową zastępuje w pracy p. Jaworskiego literackość, zamiast pozytywnych, t. j. opartych na wiedzy muzycznej, wywodów. Jednakże nawet strona stylistyczna nie jest wolna od błędów. Naprz.: „Tematy Mefista rozbijają się o tematy Małgorzaty, która nad nim odnosi zwycięstwo“ (str. 104), „Stosunek ten ich był niestety wyznacznikiem (!) stosunku Liszta do wielu ludzi, oddanych mu, niby oddanych...“ (str. 53), „Kiedyś tam (!) przed wielu, wielu wiekami na rozsłonecznionej ziemi włoskiej żył...“ (str. 46), „Młody książe był utracjuszem, lubił wesoło i dobrze (!) żyć...“ (str. 34), „wywołując tym razem prawdziwe (!?) łzy z oczu“ (str. 23) i t. d. Szereg błędnych charakterystyk walczy o lepsze ze sobą. Np.: „W początkowych kompozycjach (fortepjanowych) zaakcentowana jest silniej forma, niż treść, dopiero w późniejszych rzecz się ma przeciwnie, kompozytorowi więcej chodzi o treść, niż o efektowną szatę, w którąby dzieło swoje ubrał“ (str. 78). Gdyby autor był zapoznał się z psychologją twórczości (por. prace Hauseggera, Feissa i t. p.), a przedewszystkiem z teorją kompozycji, oraz z hermeneutyką stosunku treści do formy, nie byłby napisał tego absurdu. W każdej pracy znajdzie autor wyjaśnienie, iż formę tworzy sobie sama treść, a nic bardziej ciekawego w twórczości Liszta, jak stosunek formy do treści w późniejszych dziełach, które zapoczątkowały styl impresjonistyczny w muzyce fortepjanowej O tem zdaje się autor nie wiedzieć. Jeśli Liszt twierdzi, iż „pieśń była tak pod względem poetyckim, jak i muzycznym wyłącznie utworem poezji germańskiej“ (str. 78), to nie pomylił się. Wszak francuzi tytułują swe pieśni artystyczne „les Lieds“; nie kto inny, tylko Fr. Schubert jest twórcą pieśni artystycznej w przeciwieństwie do ludowej, do „chanson“, „romance“, „mélodie“, dumki i t. p. Nie „z powodu użycia motywów przewodnich“ staje się forma „bardzo przejrzysta“ (str. 81); te ostatnie przyczyniają się tylko do utrzymania związku między pojedyńczymi ustępami, inne zaś czynniki wpływają na przejrzystość formy. Wyrażenie „dwie wielkie symfonje niekoniecznie (!) dawnej formie odpowiadające“ (str. 82) nic nie mówi, jak długo nie ma określonych (dokładnie!) różnic.

Jest rzezzą przyjętą w monografjach od czasów Spitty, że jako resumé pracy daje się pogląd na znaczenie kompozytora, oraz jego szczególnie wybitnych dzieł w historji muzyki. Tego brak w pracy p. Jaworskiego, w której część bjograficzna, jakkolwiek nie uwzględniająca niektórych ważnych momentów (np. stosunek Liszta do Bülowa, niemniej ważny, niż stosunek do Wagnera), jest stosunkowo jeszcze najlepszą. Szczegółowo omawia autor pobyt Liszta we Lwowie, jakkolwiek nie wyzyskał źródeł, leżących w bibljotekach lwowskich.

Dr Adolf Chybiński.



Lesław Jaworski: *Przewodnik operowy*... Poznań. Zdzisław Rzepecki i Sp. (1914), 8°, str. XVI + 326.

Przewodnik operowy, napisany w polskim języku, był niewątpliwie bardzo potrzebny, choćby z tej racji, że niewybredna przeważnie publiczność polska raczej do operowej muzyki okazuje wielkie skłonności, niż do poważniejszych sióstr opery. Dlatego „przewodnik" powyższy mógłby był oddać ważne przysługi publiczności naszej, gdyby nie posiadał szeregu ujemnych stron i to znacznych, a łatwych do ominięcia, jeśli się zważy, iż zagraniczna popularna literatura muzyczna posiada szereg świetnie opracowanych „przewodników operowych", na których, bez ujmy dla siebie, możnaby się wzorować przy układaniu tego rodzaju wydawnictwa. Nie można popełniać jeszcze raz błędów, które praktyka już dawno uznała za niedopuszczalne.

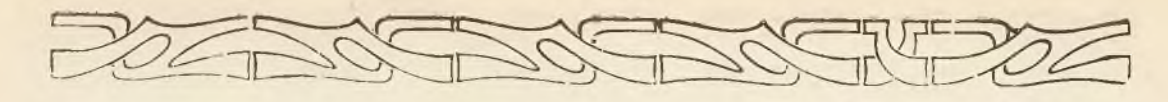
Mniejszym błędem jest to, że autor zbyt obszernie podaje treść librett w stosunku do charakterystyki muzycznej, większym natomiast i nie dającym się niczem usprawiedliwić, że opisanie strony muzycznej, w wielu operach ważniejszej, niż strona literacka, wypadło nader szczupło. Obok tego, autor w wielu wypadkach niepotrzebnie zajmuje się szczegółami drugorzędnego znaczenia, nie uwzględniając wcale albo skąpo cech ważniejszych i istotnych. W opisaniu zaś „muzycznem" widoczna jest częstokroć nieporadność, dyletantyzm, lub nawet niewiedza, rzeczy właściwe ludziom, nie zajmującym się muzyką zawodowo, lub nie rozporządzających pozytywną wiedzą muzyczną, potrzebną także dla popularyzatorskiej działalności.

Podobne podręczniki piszą u obcych tylko zawodowi muzykologowie lub muzycy. Nasza publiczność nie jest wprawdzie wzorowo wychowana muzycznie, ale przecież żąda już daleko obszerniejszych wiadomości o muzyce operowej, niż to, co autor zdołał jej ofiarować w swym „przewodniku", nie gardzącym i frazeologją. Jeśli w codziennych pismach pojawiają się niekiedy nawet wcale udatne sprawozdania operowe, to w przewodniku powinien poziom opisów lub streszczeń być daleko wyższym. Szeregu kompozytorów nie uwzględnił autor wcale. I tak naprz. niema nawet wzmianki o operach Dworzaka, Zdenka Fibicha (największego czeskiego kompozytora dramatów muzycznych), Wolfa-Ferrariego, Glinki, Rimskiego-Korsakowa, Pergolesego, Lortzinga, Schillingsa, Dukasa, Bruneau i t. d., aby wymienić brak rzucający się w oczy. Nie mógłby autor zasłaniać się tym argumentem, że tych oper publiczność polska nie zna; „opisuje" bowiem opery obce, u nas dotąd jeszcze nie grywane. Opuszczone przez autora opery są grywane we wszystkich lub prawie wszystkich krajach.

Wchodzić w szczegóły wobec powyższych zasadniczych błędów byłoby zbędnem. Bez dłuższych dociekań zauważyłem szereg niedokładności i błędów. Np. imię Debussy'ego nie jest „Karol", lecz Klaudjusz (Achilles); dowodzi ten błąd, że autor nie znał opery Debussy'ego przy „opisywaniu" jej. Tytuł jej brzmi: „Pelléas et Mélisande" (nie Mellissande). Cezar Franck nie jest ojcem kierunku, reprezentowanego przez Debussy'ego. Ten ostatni jest głową reakcji przeciw C. Franckowi, a dzisiejsza muzyka francuska rozpada się na 2 obozy: franckistów i debussystów (obok kierunków „neutralnych"). „La mer" Debussy'ego nie jest symfonją, lecz „trzema szkicami", jak je nazwał kompozytor. Debussy nie pisał „przekładów pieśni Boudelaire'a, Verlaine'a i t. d.", a skoro autor wymienia jego kompozycje, to należało uwzględnić rzeczy tak ważne, jak kwartet smyczkowy, nokturny orkiestrowe, „Święty Sebastjan" i t. p. Bellini nie zmarł w „Putara", lecz w Puteaux (pod Paryżem). Tak wyrażać się o Mussorgskim, jak to czyni autor, ani nie można, ani niewolno. Mussorgski wywarł ogromny wpływ na nowszą muzykę rosyjską i francuską, a dziś kulturalna Europa zdaje sobie dokładnie sprawę z jego wielkiego znaczenia, jako poszukiwacza nowych dróg i środków wyrazu. W tytule całkowitym „Tannhäusera" powinno słowo „*i* turniej..." być według oryginału zastąpione słowem „*czyli* turniej..." Jeśli autor pisze o operach L. Różyckiego, to niewolno pominąć opisu „Bolesława Śmiałego", jednej z najpiękniejszych oper polskich. Brak również opisu oper Statkowskiego.

Wreszcie niech autor przyjmie życzliwą radę, aby mianowicie pozostawił na uboczu gwałtowną chęć obdarzania naszej literatury muzycznej dyletanckimi elaboratami. Bez tych ostatnich będzie jej daleko zdrowiej.

Dr Adolf Chybiński.



Z żałobnej karty.

W Warszawie zmarł **Henryk Bobiński**, jeden z pracowników na niwie pedagogiczno-muzycznej.

Urodzony w Warszawie w r. 1861, uczęszczał do konserwatorjum warszawskiego, które ukończył w dwudziestym roku życia. Jednocześnie ze studjami w zakresie gry fortepjanowej kształcił się Bobiński pod kierunkiem Noskowskiego w kompozycji. Po pierwszych występach na estradzie, został profesorem fortepjanu w konserwatorjum krakowskiem. Stąd robił wycieczki do Wiednia, gdzie pracował pod kierunkiem Leszetyckiego i występował w koncertach. Z Krakowa przeniósł się Bobiński do Moskwy. Po otrzymaniu dyplomu pierwszego stopnia w szkole Tow. filharmon. w Moskwie, objął w niej klasę fortepjanu, a w 3 lata później konserwatorjum w Kijowie powołało go na profesora wyższej klasy fortepjanu. Przed kilku miesiącami, dotknięty ciężką chorobą, przeniósł się do Warszawy dla poratowania zdrowia i tu śmierć przecięła pasmo jego życia.

Bobiński napisał uwerturę, warjacje na kwartet smyczkowy, kilka preludjów, parę etiud i wiele drobnych utworów z działu muzyki salonowej, oraz dwa koncerty na fortepjan z towarzyszeniem orkiestry: E-moll i A-moll. Bobiński zmarł w pełni sił męskich, przeżywszy lat 52.

Dnia 30 z. m. rozstał się z tym światem jeden z pożytecznych pracowników na niwie operowej i pedagogicznej, ś. p. **Józef Chodakowski**, od lat kilku profesor śpiewu solowego i kierownik klasy operowej w konserwatorjum warszawskiem.

Zmarły artysta urodził się w Rawie, w r. 1850 i po ukończeniu gimnazjum rozpoczął pracę biurową, a następnie, idąc za radą ludzi kompetentnych, rozpoczął studja wokalne pod kierunkiem ówczesnego kapelmistrza opery warszaw., Quattriniego. Studja wydały rezultat bardzo dobry i 26-letni Chodakowski debjutuje z powodzeniem w operze warszawskiej. Po krótkim pobycie na scenie lwowskiej, powrócił do Warszawy i tu w ciągu kilku dziesiątek lat pracował z pożytkiem dla sztuki polskiej, poświęcając cały swój talent śpiewacki i reżyserski operze warszawskiej.

Bogaty repertuar Chodakowskiego obejmował cały szereg pierwszorzędnych partji barytonowych, wśród których pierwsze miejsce zajmowały kreacje moniuszkowskie.

Dr Wolf Dohrn, założyciel miasta-ogrodu Hellerau i zakładu gimnastyki rytmicznej Jaques Dalcroze'a, zmarł w Alpach podczas wycieczki sportowej. Żył lat 36.

Muzyka na prowincji.

W **Kutnie**, w miejscowym teatrze, dn. 26 ub. m. odbył się koncert Towarzystwa dramatyczno-muzycznego, w którym brali udział artyści warszawscy: p. Adela Comte-Wilgocka, oraz pp. Adam Andrzejowski i Kazimierz Pomian, przy akompanjamencie p. Feliksa Starczewskiego.

Kamieniec Podolski. P. Józef Tołkacz dnia 7-go kwietnia wystąpił na symfonicznym koncercie, urządzonym przez właściciela szkoły muzycznej, p. Hanickiego.

P. Tołkacz odegrał utwory: Chopina, Liszta, Moszkowskiego, Brzezińskiego i własne warjacje, wywolujące wielkie wrażenie.

Gazeta „Podolanin" podnosi piękną interpretację odegranych utworów, doskonałą technikę, duży i śpiewny ton i nadzwyczajną muzykalność.

W maju p. Tołkacz zamierza koncertować: w Żytomierzu, Berdyczowie, Winnicy i Fastowie.

Wilno. Dnia 26 ub. m. odbył się w „Lutni" wielki koncert o obfitym programie, który wypełnili: p. Wiktor Grąbczewski, p. Juljusz Wertheim i in. Pieśni Moniuszki, Karłowicza, Zarzyckiego, Maszyńskiego i Galla odśpiewał p. Grąbczewski z ekspresją i uczuciem. Na bis dodał między innemi „Brzozy" J. Wertheima, które w interpretacji p. G. wzbudziły zachwyt.

Publiczność przyjmowała gorąco grę p. Wertheima, który wykonał utwory: Chopina, Schumana, Liszta i własnej kompozycji 2 preludja.

Chor „Lutni“ wykonał pod dyrekcją p. S. Leśniewskiego utwory Noskowskiego i Bartkiewicza.

Z powodzeniem śpiewała młoda śpiewaczka, p. Nina Doré-Lutkiewiczówna.

KRONIKA.

= **Dyrektor Emil Młynarski** napisał operę komiczną p. t. „Noc letnia“ i złożył ją teatrom warszawskim. Operę swą autor dedykował ordynatowi Maurycemu hr. Zamoyskiemu.

= **Koncerty Bronisława Szulca w Lodzi.** Znany muzyk i kapelmistrz, p. Bronisław Szulc, zorganizował orkiestrę symfoniczną (52 osób), która będzie koncertowała podczas sezonu letniego w ogrodzie Manteufla w Łodzi.

= **Dyrektorem** Towarzystwa muzycznego w Krakowie został p. Włodzimierz Kenig.

= **Rozstrzygnięcie konkursu „Lutni“ krakowskiej.** Na liczne zapytania osób zainteresowanych komunikujemy, iż według doniesień pism codziennych (Redakcję „Przegl. muzycznego“ Lutnia krakowska o wyniku konkursu nie zawiadomiła), ogłoszony przez „Lutnię“ krakowską konkurs na chór męski, sąd, złożony z pp.: dra Zdzisława Jachimeckiego, Witolda Noskowskiego, dra Władysława Reissa, Adolfa Steibelta, Bolesława Walewskiego i Antoniego Isakowicza, rozstrzygnął w następujący sposób: Pierwszą nagrodą (200 koron) wyróżniono utwór „Preludjum“ do słów Zofji Ułaszynówny. Autorem tej kompozycji jest dr Wł. Żeleński. Druga nagroda (100 koron) przypadła w udziale utworowi do słów A. Dobrowolskiego p. t. „Lipowe skrzypki“. Twórcą tej kompozycji jest p. Marjan Rudnicki.

Nie rozporządzając większą liczbą nagród pieniężnych, odznaczył sąd konkursowy trzy utwory, które pod względem zalet stylu i rodzajów opracowania wyróżniły się zaszczytnie z pośród kompozycji, nadesłanych na konkurs. Na pierwszem miejscu odznaczeń postawiono: „Lamentacje nad nieszczęściami narodu“ (autor p. Feliks Nowowiejski). Ballada pod tyt. „Śpiewak zwycięzca“ (tekst Or-Ota) zasłużyła na odznaczenie, jako barwna kompozycja chóralna. Napisał ją p. Konst. Górski z Charkowa. Wdziękiem melodji i harmonizacji wyróżnił się utwór p. t. „Z pieśnią“ p. Piotra Maszyńskiego.

= **Pjanistki polskie w Berlinie.** W ostatnich czasach w Berlinie popisywały się pjanistki polskie: pp. Leokadja Nowacka (brała udział w uroczystościach bachowskich), Fela Ribierówna i Wiktorja Sędzimir (grała na popisie u prof. Burmeistra).

= Tegoroczny 5-ty z kolei **Kongres Międzynarodowego Związku Muzyków** odbędzie się w Paryżu i trwać będzie od 1 do 11 czerwca.

= **Pablo Casals** otrzymał od cesarza Franciszka Józefa krzyż komtura.

= **Uroczystości ku czci Ryszarda Straussa** z okazji przypadającej w tym roku dnia 11 czerwca pięćdziesiątej rocznicy jego urodzin odbyć się mają w całych Niemczech. Na niektórych obchodach Strauss sam będzie dyrygował wykonaniem swych utworów.

= **Tajemnica rodziny Wagnera.** Z Monachjum donoszą, że przed sądem krajowym w Bayreuth toczyła się d. 18 ub. m. następująca sprawa: Pani Izolda Beitler, z domu v. Bülow, usiłowała wyjaśnić przed kratkami sądowemi, czy jest córką Bülowa, czy też Wagnera. Adwokat p. Beidler dowodził, że urodziła się ona d. 10 kwietnia 1865 r., t. j. w czasie, gdy Bülow był ciężko chory od szeregu miesięcy i mieszkał w Monachjum; wówczas nie miał on jeszcze rozwodu z panią Cosimą, który otrzymał w r. 1870. Ewa i Siegfried Wagner urodzili się również wówczas, gdy p. Cosima nie była legalnie rozwiedziona ze swoim pierwszym mężem, Bülowem. Powódka zapewniała sąd, iż zawsze była przekonana, że jest córką Ryszarda Wagnera. W czerwcu r. z. otrzymała ona od adwokata Trolla list, zaadresowany: „Pani Izolda Beidler, z domu Bülow“, a to — zdaniem powódki — z polecenia Siegfrieda Wagnera, który imieniem całej rodziny chciał jej w ten sposób powiedzieć, iż nie jest ona córką wielkiego Ryszarda. Pani Cosima Wagner w odpowiedzi na list córki odpowiedziała, że pani Beidlerowa, jeśli uzna za stosowne, może praw swoich dochodzić sądownie. Obrońca skarżącej pragnie udowodnić, że pani Beidlerowa nie jest córką Bülowa, lecz Wagnera, widzi możliwość odebrania od pani Cosimy przysięgi i zaznacza, że Ewa i Siegfried Wagner także nie mogą być uważani jako dzieci Ryszarda z prawego związku, ponieważ urodzili się poza małżeństwem. Żądanie p. Cosimy, aby ten punkt roztrząsano przy drzwiach zamkniętych, odrzucono. Wyrok w tej sprawie będzie ogłoszony 8 maja.

= **Fortepjan z ćwierćtonami.**

Willy von Moellendorf—jak donoszą pisma niemieckie — po długiej pracy przygotowawczej wykończył model fortepjanu z ćwierćtonami. Będzie to pierwszy w swoim rodzaju instrument. Klawjatura nowego fortepjanu ma być urządzona w ten sposób, że można na nim grać jak dotychczas, bez ćwierćtonów. Wynalazek swój p. Moellendorf ma zamiar opatentować, a następnie ogłosi drukiem bliższe jego szczegóły i wskaże nowe perspektywy, które, dzięki instrumentowi swego pomysłu, odkrywa dla kompozycji muzycznej.



Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.